

UMA REFLEXÃO ANTROPOLÓGICA SOBRE MEMÓRIA URBANA A PARTIR DO FILME FEBRE DO RATO.

Resumo

Nesse artigo farei uma breve análise da representação da cidade do Recife no filme *Febre do Rato* (2011), filme dirigido pelo cineasta pernambucano Cláudio Assis e roteirizado pelo também pernambucano Hilton Lacerda. Meu objetivo é fazer uma descrição e interpretação dos modos de viver e experimentar a cidade que se apresentam nesse filme, de forma a refletir sobre como as narrativas filmicas apresentam as relações sociais urbanas e como podem contribuir para pensar o urbano. O enredo se passa em sua maioria na região do centro do Recife, especificamente a região banhada pelo rio Capibaribe, e tem como protagonista Zizo, um poeta anarquista, de vida transgressora, que carrega em si a memória e os desmandos da cidade.

Palavras-chave: cinema pernambucano, análise filmica, cidades, Antropologia Urbana.

Nuno Camilo Balduce Lindoso

Vínculo Institucional: Universidade Federal
de Alagoas/UFAL

Utilizando o filme de ficção para refletir sobre a cidade.

Nesse artigo eu utilizarei o filme pernambucano *Febre do Rato* enquanto objeto de análise para pensar a cidade do Recife, especificamente a região central da cidade banhada pelo rio Capibaribe, onde todo o enredo do filme se passa. A escolha do filme se deve ao fato de a cidade do Recife não se encontrar no centro do enredo (não é um filme *sobre* a cidade, mas um filme ambientado *na* cidade), mas como cenário, envolve diretamente na construção de todos os personagens, especialmente o protagonista Zizo (interpretado pelo ator pernambucano Irandhir Santos). É essa representação da cidade enquanto parte constitutiva dos personagens que me levou a analisar o presente filme nesse artigo. Através da descrição, análise e interpretação de cenas e a reconstituição do todo da narrativa, que o filme *Febre do Rato* me revelou uma série de memórias sobre a vida urbana e artística na cidade do Recife como formas de vivenciar a cidade de modo mais amplo. Muitas vezes isso me foi colocado de modo mais direto, seja na fala dos personagens ou em determinadas imagens canônicas da vida urbana recifense. Outras eu precisei compreender os contextos socioculturais específicos da cidade do Recife e de aspectos da vida urbana no Brasil, como também da própria produção do filme e de seus realizadores. Em outros momentos precisei atribuir significado para certos elementos, visto que o meu objetivo aqui não é dar conta da mensagem do filme unicamente, mas de usar o cinema como forma de pensar processos socioculturais urbanos mais amplos. Por isso a importância da leitura de textos da Antropologia Urbana e outras teorias e estudos sobre a Cidade. No âmbito dos estudos sobre a vida urbana foi de grande importância pensar a cidade, não como reflexo dos planejamentos e projetos urbanísticos, mas de compreender seus processos sociais e significados simbólicos que incluía seus habitantes como agentes diretos nos processos sociais da vida urbana (ECKERT; ROCHA, 2005). Memória urbana é entendida aqui enquanto a geração, produção e transmissão de um conjunto de significados por indivíduos e grupos “sobre os territórios urbanos em que habitam, mediando projetos sociais e culturais como referência de sentido para sua ação no contexto das complexidades dos processos de trocas e interações sociais” (ECKERT; ROCHA, 2005, p. 92). Daí a necessidade de se: “atribuir importância à interpretação dos seus fenômenos culturais a partir do estudo da memória coletiva, das lembranças e reminiscências históricas dos seus habitantes” (ECKERT; ROCHA, 2005, p. 95). É nesse sentido que o filme de ficção pode servir

como componente importante para o estudo da memória da vida urbana, pois o cinema “reconstrói o real” de modo que “penetram em várias dimensões e que alteram o nosso modo de ser e perceber a realidade na qual nos encontramos” (NOVAES, 2009, p. 53).

Dentro da linha da análise fílmica foi fundamental o conceito de análise e assimilação do sociólogo Nildo Viana (2012). Para ser analisado, o filme “precisa ser definido e decomposto, isto é, a análise do filme pressupõe sua definição e decomposição em elementos constituintes” (VIANA, 2012, p. 19). Segundo o autor, essa decomposição precisa levar em conta os momentos de maior e menor importância para o entendimento da mensagem do filme, de forma a assimilá-lo como um todo significativo (VIANA, 2012). Daí a necessidade de se compreender os momentos cruciais do filme, justificando o meu foco na descrição da abertura do filme, a cenas de apresentação dos personagens, o problema central da trama e a sua resolução. Longe de querer fazer uma análise aos moldes sociológicos propostos por Nildo Viana (2012), para esse artigo foi fundamental a proposta da antropóloga Rose Satiko Hikiji (2012) de uma descrição interpretativa, onde a seleção e descrição de cenas, associado ao contexto sociocultural que o filme se insere, habilita o antropólogo a pensar questões mais amplas que envolvem a vida social e seus significados simbólicos (HIKIJ, 2012). Dessa forma, o filme é lido como um texto para compreender não apenas a mensagem do filme, mas os elementos que o transcendem, tornando possível captar significados na sociedade que o produziu (HIKIJ, 2012). Por último é importante relatar a importância do trabalho de Massimo Canevacci (1990) ao compreender a estrutura mítica do filme e sua relação com o conceito de *ritual*. Segundo o autor, a grande maioria dos filmes de ficção (incluindo o filme aqui analisado) apresenta uma estrutura narrativa que se repete (estrutura quaternária), mudando apenas os atores e suas razões político-ideológicas, fazendo da atividade de ver um filme um ato *ritual*, e por tanto constituinte do universo da cultura (CANEVACCI, 1990).

Apresentando o filme e seu enredo

O enredo de *Febre do Rato* tem como centro o romance entre os personagens Zizo (interpretado por Irandhir Santos), um poeta suburbano com ideias anárquicas e radicais, e Eneida (interpretada por Nanda Costa), uma jovem estudante de colegial, suburbana e frequentadora dos mesmos círculos sociais. Zizo é o protagonista e o centro de todo o enredo, o que explica o próprio título do filme, “febre do rato”, expressão típica da região nordeste para algo ou alguém descontrolado, exagerado ou intenso, em referência a personalidade do protagonista. A paixão por

Eneida só passa a ser o centro da trama depois de se apresentar outros personagens secundários, que possuem diferentes relações com Zizo, contribuindo para entender sua personalidade e o meio social em que vive. A cidade de Recife é o cenário onde toda a trama do filme acontece e os personagens coadjuvantes dão sentido às relações estabelecidas no enredo, justificando o *campo* que rodeia o protagonista. Esses personagens secundários comungam de algumas posições políticas de Zizo, frequentam os mesmos lugares (bares, casa da mãe de Zizo, o bairro etc.) e possuem certos hábitos considerados fora do padrão moral estabelecido. A necessidade de transgredir a ordem e a moral estabelecida e a sua repressão pelo Estado, que fere a liberdade individual e de expressão democrática, são temas centrais que justificam os personagens, em especial o protagonista, porém o filme possibilita ver modos de sociabilidade e de interação que nos revela práticas urbanas de determinados grupos sociais como também a memória desses sobre a própria cidade. Ao descrever algumas cenas isso ficará mais evidente.

O cenário da história e seu protagonista

O filme inicia com imagens do rio Capibaribe, que separa a ilha do Recife do resto da cidade, e com isso somos levados a ver o urbano a partir do rio que é caracterizado pelo mangue e encontra-se num estado de poluição e deterioração. A câmera percorre imagens das pontes, que cortam o rio, e os edifícios antigos que o circundam, como também o movimento de carros e pessoas na rua, ou seja, tudo que compõe o cenário de uma grande cidade, até se aproximar de moradias precárias construídas na beira do rio, contrastando com modernos e altos edifícios ao fundo. Todo o trajeto é acompanhado pela voz de Zizo declamando um poema, que é uma metáfora da vida na cidade, ao som de uma trilha-sonora melancólica que se funde ao dramático preto e branco da fotografia do filme¹. Na cena seguinte, vemos a oficina onde Zizo imprime, numa máquina de serigrafia, o folheto “Febre do rato” com suas poesias e manifestos anárquicos. Em seguida, a câmera encontra-se num beco, dentro de uma favela, e a percorre até a sua entrada onde, em cima de um automóvel modelo Brasília, Zizo declara um de seus poemas anárquicos, através de um megafone, para algumas dezenas de moradores locais. A empolgação e os gestos de

¹ Sobre a escolha do preto e branco e o tom poético da narrativa, o diretor Cláudio Assis conta, em entrevista para o portal 247, que foi uma resposta aos críticos de seus filmes anteriores (Amarelo Manga, Baixio das Bestas) que eram coloridos e utilizavam fortemente cenas de violência. Para ele, usar o preto e branco foi uma escolher o recurso poético em vez de falar diretamente: “A sociedade é hipócrita. Mas se ela quer que eu a engane, eu engano. Mostro as favelas e a lama do Recife em preto e branco, porque sei que se colocar em cores, ela não vai gostar”. Fonte: <https://www.brasil247.com/pt/247/cultura/65951/Febre-do-Rato-%C3%A9-uma-resposta-%C3%A0s-cr%C3%ADticas-diz-Claudio-Assis-Aline-Oliveira:-febre-do-rato:-claudio-assis:-Matheus-Nachtergaele.htm>. Acessado em 16/07/2017.

Zizo, nesse momento, lembram aos dos pastores neopentecostais em suas pregações mais intensas, seguindo um discurso de cunho igualmente apocalíptico, porém de teor provocador, libertário e anárquico, levando aos ouvintes a uma interação e agitação como a de um comício político ou um culto. Nas próximas cenas são apresentados os personagens secundários e os lugares de encontro entre Zizo e seus amigos na qual irei sintetizar abaixo.

Os outros personagens

Na próxima cena somos apresentados a quatro personagens: Boca (Juliano Cazarré), Rosângela (Mariana Nunes), Bira (Hugo Gila) e Oncinha (Vitor Araújo) que mantem relações sexuais entre si e são amigos de Zizo. Boca fornece maconha a todo o grupo sendo seu nome-apelido uma alusão ao nome dado ao local de venda de drogas. É importante ressaltar que as escolhas estéticas e narrativas do diretor, diretor de fotografia e do roteirista (a fotografia em preto e branco, a preferência por plano abertos em vez de plano fechados, a naturalidade dos diálogos e das atuações) fazem com que vejamos as ações consideradas transgressoras (sexo grupal, uso de maconha) de forma distanciada e de forma poética (não pornográfica). Na cena seguinte temos Zizo e Boca se encontrando num bar improvisado por uma barraca que vende desde alimentos até bebidas alcoólicas. Lá conhecemos as duas mulheres mais velhas com que Zizo se relaciona sexualmente: Stella Maris (Maria Gladys) e dona Anja (Conceição Camaroti). Os quatro personagens encontram-se bebendo cerveja e cachaça enquanto combinam uma festa de Páscoa e jogam conversa fora. Boca comenta sobre a briga entre o casal Pazinho e Vanessa que integram o círculo de amigos de Zizo. Pazinho (interpretado por Matheus Nachtergaele) trabalha como coveiro e é um grande amigo de Zizo, enquanto Vanessa (interpretada por Tânia Granussi) é uma transexual que trabalha como manicure e tem como confidente Rosângela. Algumas cenas depois, somos apresentados a Pazinho em conversa com Zizo num bar em frente ao cemitério onde Pazinho trabalha. Zizo tenta convencer Pazinho a fazer as pazes com Vanessa (após esse último contar a sua versão da história no cemitério). No momento da conversa, um funeral adentra o cemitério e Pazinho é obrigado a retornar ao trabalho. Numa próxima cena, vemos Vanessa em sua casa contando sua versão da história para Rosângela. Rosângela, do mesmo modo que Zizo, tenta reconciliar o casal e oferece a Vanessa um cigarro de maconha enviado por Boca para que ela “esfrie a cabeça” antes de conversar com Pazinho. Com isso se fecha o círculo de amigos centrais de Zizo que contribui para entendermos o meio social que o protagonista vive. Zizo mora

no subúrbio com a mãe Marieta, tem um jornal próprio que ele imprime de forma artesanal, tem como amigos indivíduos que fazem parte ou das minorias (Vanessa é transexual, Rosângela é negra, Stella Maris e dona Anja são mulheres de mais de meia-idade e fora dos padrões de beleza estabelecidos) ou de setores menos privilegiados e marginais da sociedade (Pazinho é coeiro, Boca traficante, Bira é músico).

Vida e memória urbana através da ficção

Os ambientes no filme lembram sempre o abandono e a degradação do espaço físico urbano (sejam casas em ruínas, praças abandonadas, ratos, lixo nas calçadas e a poluição do rio), mas por outro lado é sempre ressaltado o cotidiano criativo dos habitantes do bairro que tornam os espaços públicos e privados em lugares de encontro e de afirmações das relações afetivas. Um espaço importante de encontro desses personagens se dá na casa de dona Marieta (Ângela Leal), mãe de Zizo, e em bares e barracas improvisadas na rua (como os churrasquinhos que funcionam improvisadamente nas calçadas), sendo o álcool e a maconha dois elementos importantes para a confraternização e socialização entre esses personagens. É na barraca de esquina que Boca, Zizo, dona Anja e Stella Maris combinam a festa de páscoa enquanto bebem e falam da vida alheia. É no bar em frente ao cemitério onde Pazinho e Zizo conversam sobre a cidade e suas mudanças. É num churrasquinho improvisado na calçada que Zizo vai ao primeiro encontro com Eneida. É num barzinho na beira do mar que Pazinho e Vanessa discutem a relação enquanto bebem cerveja. O bar é o espaço da conversa íntima, de falar da cidade, das memórias do bairro, de combinar festas e encontros, de jogar conversa fora com os amigos e de falar sobre política, amores e poesia. É nas cenas onde a sociabilidade acontece que a memória coletiva é evidenciada, revelando as trajetórias dos personagens como da própria cidade do Recife. Dessa forma, o filme *Febre do Rato*, enquanto forma narrativa sociocultural, representa o espaço urbano como um ambiente de múltiplas identidades, onde os personagens inventam e reinventam a experiência da cidade. Essa perspectiva possibilita dialogar com as representações feitas por certa teoria antropológica ao revelar que no ambiente urbano convive uma multiplicidade de narrativas e imagens, produzidas por diferentes grupos sociais, suscitando uma memória coletiva do viver e do experimentar o urbano que não um reflexo de políticas urbanísticas:

UMA REFLEXÃO ANTROPOLÓGICA SOBRE MEMÓRIA URBANA A PARTIR DO FILME FEBRE DO RATO.

Nuno Camilo Balduce Lindoso.

A cidade ressurgiu enquanto manifestações expressivas dos gestos humanos que lhe fazem ascender a *status* legítimo de ‘espaço habitado’, graças a sua autonomia absoluta como espaço poético, repleto das histórias e das imagens a ela atribuídas (ECKERT; ROCHA 2005, p. 87).

Segundo as antropólogas Ana Luiz Rocha e Cornelia Eckert (2005) é através dos “jogos da memória” que se ultrapassa a apreensão do meio urbano enquanto um ambiente só de caos e desordem, “pois nele o cotidiano da cidade reinventa-se e encontra-se carregado de sentido” (ECKERT; ROCHA, 2005, p. 90). Na estrutura do filme *Febre do Rato* seguimos um itinerário que se inicia com a imagem de uma cidade hostil, impessoal e habitada por indivíduos anônimos até conhecermos o meio social a que Zizo pertence (o seu bairro, grupo de amigos, vizinhança) e com isso compreendemos suas formas de viver o urbano. O fator da memória coletiva encontra-se bastante representada nas falas dos personagens que se utilizam constantemente do linguajar local (“febre do rato”, “botou pocano”, “tomar uma lapada”, “bora”, “vice”, “até umas horas”, “rochedo”, “instigado”, “quebra na emenda”), como também nas inquietações e reflexões de Zizo em conversa com Pazinho:

As pessoas Pazinho ficam falando de futuro e mudança, mas não tão nem aí para as coisas que realmente estão mudando. Perderam a capacidade de esperar para as coisas do humano. Desaprenderam. A imbecilidade venceu a parada e o que ficou é isso aí que a gente pode ver... Não tem nada, não tem espírito coletivo, não tem porra nenhuma. O festival do eu acanhado, a caravana dos milagres sem realização, a lógica do “umbigo miúdo”, a “trepada” sem prazer, o futebol sem bola, a porra da boca sem a porra da língua. (Zizo)

As referências culturais e intelectuais pernambucanas e estrangeiras são suscitadas por Zizo em suas recitações poéticas baseadas no imaginário popular, o uso da poesia de cordel, como também na cena em que Zizo cita o geógrafo pernambucano Josué de Castro (importante ativista na luta contra a fome no Brasil) e o músico recifense Chico Science (o nome mais famoso do movimento cultural *manguebeat*) durante uma conversa com pescadores em baixo de uma das pontes que ligam o bairro do Recife ao centro da cidade. Outra importante referência é a do anarquista russo Mikhail Bakunin bastante divulgado por Zizo em cartazes fabricados por ele e espalhados pela cidade. Zizo é uma espécie de militante sem partido com fim em si mesmo, ou seja, que faz de sua existência e de suas ações um enfrentamento contra a ordem e a moral, mas que concentra suas ações na sua iniciativa pessoal (colar cartazes pela cidade, fazer discursos na rua etc.) ou entre seu grupo de amigos, nunca numa coletividade formalizada (partidos, sindicatos, movimentos sociais). Segundo Flávia Garcia Guidotti (2013) as práticas artísticas e políticas de

Zizo podem ser compreendidas a partir de dois importantes movimentos culturais urbanos ocorridos no Brasil e em Recife: o movimento cultural marginal dos anos 70 e o *manguebeat* nos anos 90. O primeiro revelaria as práticas transgressoras e marginais de Zizo para divulgar sua arte e suas ideias, pois o movimento cultural marginal se caracterizou por sua oposição a toda “cultura erudita”, a autoridade (do estado autoritário do regime militar) e a imposição cultural (seja ela comercial, social, intelectual ou artística), estabelecendo uma escrita que subvertesse aos enquadramentos e normas da língua, utilizando temas, linguajar, gírias, valores e práticas que caracterizava as classes menos abastadas da população, de modo a misturar as fronteiras entre a “cultura de elite” e a cultura popular (GUIDOTTI, 2013). Já o movimento *manguebeat* é uma referência mais atual, pois, além de ter ocorrido em Recife nos anos 90, se caracterizou por “tentar estabelecer uma conexão entre a estética do mangue, a cultura popular e a cultura pop” (GUIDOTTI, 2013, p. 100), mesclando maracatu, a ciranda, o coco, a embolada com o rock, o hip-hop e a música eletrônica. Isso fica mais evidente com o fato de a trilha-sonora ser de autoria de Jorge Du Peixe², integrante do grupo musical pernambucano Nação Zumbi (um dos mais conhecidos expoentes do movimento), o que contribuiu para pensar essa diversidade de referências contidas em *Febre do Rato* que revelam a “multiplicidade de estilos, essa mescla de tradição e modernidade, alguns disfemismos tipicamente locais, o uso de locações reais e a figuração da própria região” (GUIDOTTI, 2013, p. 101)³.

A estrutura narrativa e a situação-problema

Um fato interessante na estrutura do roteiro de *Febre Rato*, escrito por Hilton Lacerda⁴, é como as datas comemorativas (Páscoa, São João e Dia da Independência do Brasil) tão o ritmo dos acontecimentos na vida de Zizo e na sua relação com Eneida: Na festa de Páscoa é onde Zizo conhece Eneida, no São João é onde os dois se beijam pela primeira vez e é no Dia da

² Jorge Du Peixe fez a trilha-sonora de mais dois filmes de Cláudio Assis: o curta-metragem *Texas Hotel* (1999) e o longa-metragem *Amarelo Manga* (2002).

³ Essa tese da influência do imaginário *manguebeat* na construção do personagem de Zizo ganha mais fundamento com o fato do diretor Cláudio Assis ter produzido videoclipes de bandas e músicos que faziam parte do movimento. Seu primeiro longa-metragem *Amarelo Manga* (2002) tem referências diretas ao movimento.

⁴ Um fator que reafirma o interesse de Hilton Lacerda em temas acerca da memória da cidade do Recife vem com o lançamento de seu primeiro filme como diretor. Ele estreou na direção em 2013 com o longa-metragem *Tatuagem*, estrelado também por Irandhir Santos, e o enredo, que é de sua autoria, é inspirado na história real do grupo de teatro recifense Vivencial, que marcou a cena LGBT nos anos 70 por suas performances transgressoras em plena ditadura militar.

Independência que ocorre a separação do casal, com a prisão de Zizo por policiais militares após uma intervenção cultural em provocação ao tradicional desfile militar de sete de setembro.

Na cena da festa da páscoa, na casa de Marieta, é onde Zizo conhece Eneida que vai se tornar sua grande paixão (tornando o desafio do herói no filme conquistá-la⁵). A festa (nomeada por Zizo como a “festa de páscoa de cabeça para baixo”) subverte completamente o costume da tradição cristão-católica, pois os convidados comem churrasco, bebem e fumam maconha enquanto dançam e se divertem. Porém, a festa acaba por ganhar uma dimensão simbólica que vai além do carnaval e da transgressão pura e simplesmente, pois torna-se um ambiente também de confraternização e de afirmação de laços. Na festa, Pazinho e Vanessa fazem às pazes e reatam o namoro, reafirmando a amizade entre Zizo e Pazinho, pois Zizo insiste que Pazinho volte para Vanessa. A festa também é um despertador de memórias, pois é numa conversa entre dona Marieta e Vanessa que ficamos sabendo a origem da amizade entre Pazinho e Zizo que se conheceram durante o enterro do pai de Zizo. Uma cena bastante interessante é o diálogo entre Zizo e Eneida durante a exibição de um filme caseiro no final da festa. Zizo se aproxima de Eneida e pergunta se ela está gostando do filme. Eneida reclama que o filme não tem história e Zizo responde que o filme é a sua História e quem cria a história é quem vê. Numa cena mais adiante, Eneida ao sair da escola se encontra com Zizo, que está a sua espera, num bar improvisado na rua onde várias pessoas bebem. Eneida o provoca dizendo que ele “não tem luxo” e Zizo responde que tem muito luxo, mas que “não é o luxo ditado pelo mundo, eu gosto do luxo ditado pelo amor, do luxo da amizade, gosto do luxo do cheiro que o sexo exala” (Zizo). As próximas sequências são as tentativas do “herói” (Zizo) para conquistar o amor de Eneida, que não cede sexualmente, tornando a paixão do “herói” a situação-problema do filme ou como o próprio protagonista define: “Eneida é minha guerra”.

Desvendando Recife a partir do olhar de Zizo

A tentativa para conquistar Eneida não apaga o ativismo de Zizo, mas ganha cada vez mais fundamento e radicalidade. Numa cena mais adiante Zizo encontra-se discursando com um alto falante num barco sobre o Rio Capibaribe passando por grandes edifícios de habitação até as pontes que ligam o bairro do Recife (Recife Antigo):

⁵ Faço menção aqui à estrutura mítica do herói encontrada na literatura, mas também no cinema e no teatro. Para uma análise dessa estrutura nos filmes de ficção ver o livro **Antropologia do cinema** de Massimo Canevacci (1990).

UMA REFLEXÃO ANTROPOLÓGICA SOBRE MEMÓRIA URBANA A PARTIR DO FILME FEBRE
DO RATO.

Nuno Camilo Balduce Lindoso.

Vocês ai dos prédios. Vocês sabem o cheiro que essa cidade tem? Pois eu lhes digo que o cheiro dessa cidade é o cheiro do mangue! Vocês ai desse prédio. Vocês sabem o barulho que essa cidade tem? Se não sabem eu lhes digo. É o barulho dos tamancos das lavadeiras de Casa Amarela. Vocês ai dessas pontes sabe o gosto que essa cidade tem? Se não sabem eu lhes digo. Que o gosto é o gosto das putas abandonadas do cais (Zizo)

Esse discurso provocador de Zizo tem significado a partir da história do urbanismo de Recife, na qual sua figura ativista é uma espécie de agente das memórias das mudanças urbanas sofridas pela cidade que levaram a consequências sociais e ambientais irreversíveis. O mangue encontra-se poluído pelo esgoto, que é despejado no Rio Capibaribe, e o seu desmatamento histórico fora causado pelos diversos avanços do espaço urbano nas proximidades do rio. Casa Amarela, bairro do subúrbio do Recife e de população predominantemente afrodescendente, é outra referência importantíssima na memória da cidade, pois lá muitas trabalhadoras, majoritariamente negras e de baixa renda, prestavam e prestam serviços às classes altas que moram no centro da cidade, especialmente os serviços como vendedores ambulantes, lavadeira, engraxates e serviços religiosos ligados às religiões afro-brasileiros (COSTA, 2009). Valéria Gomes da Costa (2009) demonstra que o bairro de Casa Amarela foi um importante reduto da população negra, principalmente a partir da década de 30, possibilitando a preservação e difusão de cultos, hábitos e práticas afro-brasileiros (COSTA, 2009). A autora demonstra que o bairro de Casa Amarela passou por uma reforma urbanística na década de 50 como parte de um projeto mais amplo de modernização da cidade (COSTA, 2009). O projeto visava destruir as moradias de tipo mocambo, que predominavam no bairro e foi considerado um mal para o poder público, para dar lugar a habitações planejadas, sem autorização prévia dos moradores, servindo como instrumento de desapropriação pelo poder público e o capital imobiliário (COSTA, 2009). Zizo cita as “putas abandonadas do cais” enquanto atravessa as pontes que ligam o bairro do Recife (Recife Antigo) ao centro da cidade. Essa passagem se remete ao entorno do Cais José Estelita, conhecido por suas boates, bares e casas de prostituição, historicamente frequentado por marinheiros, pessoas de baixa renda, minorias, artistas e intelectuais (LEITE, 2002). Essa região da cidade passou por sua segunda revitalização nos anos 90⁶ que transformou o bairro do Recife em região de consumo e diversão das classes mais abastadas e dos turistas que visitam a cidade, gentrificando-o⁷ (LEITE, 2002). Porém, a região do cais permaneceu sendo um lugar que manteve

⁶ A primeira “revitalização” ocorreu no início do século XX e derrubou completamente a arquitetura holandesa, dando lugar ao urbanismo e a arquitetura moderna de modelo parisiense do período da *Belle Époque* (LEITE, 2002).

⁷ Termo que significa enobrecimento de determinado bairro através de transformações urbanísticas que torna inviável a vida dos moradores locais através de processos de precarização dos serviços públicos, desapropriação forçada e aumento

certas práticas e sentidos anteriores a “revitalização”, mantendo a má fama de local abandonado, perigoso, boêmio e marginal, e que posteriormente se tornaria palco do movimento cultural *manguebeat* que recolocou Pernambuco na cena cultural nacional (LEITE, 2002). Rogério Proença Leite (2002) descreve da seguinte forma a ida ao bairro:

Nunca houve andar fortuito que conduzisse casualmente o transeunte ao Bairro do Recife. Não se passa pelo Bairro: vai-se a ele. Sua localização no extremo leste da cidade, em uma ilha, quase se desloca dos fluxos rotineiros do andar pelo centro do Recife. É fácil evitar o Bairro, sem transtornos ou prejuízos a qualquer itinerário: as vias axiais não impõe um trajeto que obrigue uma passagem pelo Bairro, ainda que fugidia ao olhar da velocidade. Quem transita pelo Bairro é porque foi a ele por alguma razão. Das últimas pontes erguidas sobre os rios e mangues avista-se o Bairro. Por elas se alcança a ilha e com um único olhar é possível atravessá-la por uma de suas principais avenidas: das margens do Capibaribe se vê o mar. Mais do que um deslocamento, a travessia pela antiga ponte do Recife, hoje reformada, induz o pedestre a vislumbrar, ainda à distância, quase toda a extensão da ilha, banhada pelo rio Capibaribe. Mas, o percurso pela ponte não permite rememorar o passado sem fixar o olhar no presente: no rio poluído, uma pequena embarcação leva um catador de caranguejo, homem do mangue, que escava da sujeira restos de vida. (LEITE, 2002, p.122-123)

Zizo pelo olhar do antropólogo

Zizo pode ser entendido enquanto um *errante*, pois subverte completamente o sentido simbólico dado ao bairro enquanto espaço que se vai para se fazer ou resolver alguma coisa. Zizo, ao contrário, vai “jogar conversa fora” com pescadores e colar cartazes poéticos e anárquicos, não nos prédios e edifícios consumidos pelo turismo, mas debaixo das pontes onde os ratos se misturam aos catadores de caranguejo, aos pescadores e mendigos. Desde o início são a esses indivíduos que Zizo procura atingir como na cena em que ele declama seus versos em frente a uma comunidade de baixa renda para indivíduos das camadas menos favorecidas e marginais da sociedade. Zizo seria um daqueles praticantes da “errância urbana”, ou seja, “um tipo específico de apropriação do espaço público, que não foi pensado nem planejado pelos urbanistas ou outros especialistas urbanos” (JACQUES, 2006, p. 117). Não é a toa que o bairro do Recife é o cenário para Zizo praticar as suas “errâncias”, pois suas ações se opõem exatamente a lógica da

do custo de vida, obrigando os moradores nativos e de baixa renda a deixarem o local de forma a ser ocupado por pessoas de maior poder aquisitivo (SORANDO; ARDURA, 2016).

cidade-espetáculo⁸, um dos principais objetivos da revitalização e gentrificação do bairro, promovendo uma experiência urbana pela vivência coletiva e cotidiana e não pela imagem-consumo:

Para o errante, são, sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente ser vistas, mas sim experimentadas, com todos os outros sentidos corporais. [...] A cidade habitada precisa ser tateada, assim como esta possui sons, cheiros e gostos próprios, que vão compor, com o olhar, a complexidade da experiência urbana (JACQUES, 2006, p. 119).

Segundo Paola Jacques (2006), uma das características do errante é a lentidão e o ato de se deixar perder no lugar que se conhece (JACQUES, 2006). Zizo vai de encontro a toda a lógica do planejamento urbano, seguindo seu próprio tempo e velocidade em suas andanças, ou seja, em nenhum momento permite que a cidade imponha o seu ritmo e sua lógica. Ele é quem impõe o seu modo de vida na cidade: Vai aonde ninguém vai, olha para onde ninguém olha, experimenta o que não é apreciado. Zizo se contrapõe a toda lógica do consumo, da planificação, do comportamento *blasé*, do individualismo, da pressa, da racionalidade que a cidade instrui o indivíduo urbano a seguir. Com isso os errantes “denunciam direta ou indiretamente os métodos de intervenção dos urbanistas, e defendem que as ações na cidade não podem se tornar um monopólio de especialistas” (JACQUES, 2006, p. 128). Zizo fica sujeito às adversidades da cidade e do planejamento urbano a partir do momento que sua “errância” ganha forma numa intervenção coletiva.

Na sequência final, Zizo promove uma intervenção-manifesto em pleno desfile militar de sete de setembro gritando palavras de ordem e distribuindo o jornal *Febre do Rato*. As cenas intercalam o discurso anárquico de Zizo com imagens documentais do tradicional desfile militar. Após o desfile, Zizo concentra os participantes da intervenção na beira do rio Capibaribe, em frente ao bairro do Recife, enquanto usa o megafone para discursar. Com a chegada de Eneida, junto com Pazinho e Vanessa, o tom de Zizo muda e declara a chegada da “musa da Independência”. Zizo declara sua paixão por Eneida e em seguida convida a todos os participantes para se desnudarem em pleno espaço público. Os participantes vão se desnudando um a um enquanto Zizo fala versos de amor para Eneida. Ao final, Zizo e Eneida se beijam, mas são interrompidos pela ação da polícia que reprime com violência a intervenção. Zizo é preso pelos

⁸ Paola Bernestein Jacques (2006) considera o modelo de cidade-espetáculo enquanto uma “diminuição da participação, mas também da própria experiência urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística” (JACQUES, 2006, p. 126).

policiais e mais tarde é jogado algemado no rio. O filme termina com os amigos de Zizo se perguntando o que ocorrera de fato com ele enquanto relembram suas peripécias e criações.

Esse último momento do filme parece remeter aquilo que Paola Bernestein Jacques (2006) vai chamar de “pequeno histórico das errâncias”, na qual a autora irá ressaltar as intervenções e performances no Brasil de artistas como Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica. Flávio de Carvalho, na primeira metade do século XX, fez uma série de “experimentos” urbanos como andar no sentido contrário da procissão de *Corpus Christi* (que resultou na sua prisão por policiais e de uma ameaça de linchamento pelos participantes da procissão) e andar com traje de banho no centro de São Paulo. Já Hélio Oiticica buscou na estética dos morros cariocas e do samba, especialmente a fabricação de *parangolés*, para suas obras. Durante a abertura da exposição no MAM⁹ ele foi impedido de entrar junto com os passistas da escola de samba da Mangueira que não se intimidaram e fizeram uma festa do lado de fora do museu. Essa interpretação se fundamenta com a fala de Zizo para os participantes da intervenção, antes de irem à carreata até o desfile de sete de setembro. Seu discurso parece mais voltado a fazer uma intervenção provocadora e experimental do que de fato um ato político organizado:

Estamos indo para a cidade para propor, para colocar, para fixar, a reorganização dos vícios que só fazem bem ao desenvolvimento do espírito humano. Hoje, o jornal “Febre do Rato” vai lá, no dia da independência do Brasil, propor uma nova estabilização que nada mais é do que, se não, um desacordo possível diante de uma proposta improvável para chegarmos a uma situação no mínimo previsível. Vamos invadir o templo conservador, como é carinhosamente que eu chamo, para propor e convidar os “vidas boas” dessa cidade que queiram se agregar a nós porque essa é a resposta que vamos dar ao Buda . É isso aqui ó! A amizade (Zizo beija a boca de Rosângela). É o espírito da cumplicidade (Zizo beija a boca de um rapaz). É a coletividade que vai dá uma “lapada” nas leis e que vai dá uma “bicuda” no ovo direito da ordem. Agora se isso vai fazer diferença eu não sei, mas também eu não to nem aí. Se eles se mexem só diante de grandes acontecimentos, então vamos ser grandes! (Zizo).

REFERÊNCIAS

COSTA, Valéria Gomes da. **É do dendê!: História e memórias urbanas da Nação Xambá no Recife (1950-1992)**. São Paulo: Annablume, 2009.

⁹ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. A cidade como objeto temporal. In: **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. **Do intolerável ao impensável: Potências educativas de um cinema cruel**. 2013. 184f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Pelotas: Pelotas, 2013.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes: a arte de se perder na cidade. In: JACQUES, P. B.; JEUDY, H.P. (orgs). **Corpos e cenários urbanos: Territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2006.

LEITE, Rogerio Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Vol. 17, no 49, 2002.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagens e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro; HIAJI, Rose Satiko. **Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papirus, 2009.

SORANDO, Daniel; ARDURA, Alvaro. First we take Manhattan. **Se vende ciudad. La destrucción creativa de las ciudades**. Madrid: Catarata, 2016.

VIANA, Nildo. Filme significado e interpretação. In: **Cinema e mensagem: análise e assimilação**. Porto Alegre: Asterisco, 2012.